

реализацию этой установки, читатель интуитивно улавливает некую ритмичность, хотя и не может ее рационально формализовать.

---

<sup>1</sup> Жовтис А. Л. Верлибры Блока // Проблемы стиховедения. Ереван, 1976. С. 126—127.

<sup>2</sup> См. об этом: Жовтис А. Л. О границах свободного стиха // Вopr. литературы. 1966. № 5. С. 118; а также: Овчаренко О. А. Русский свободный стих. М., 1984.

<sup>3</sup> См.: Гаспаров М. Л. В поисках «настоящего» верлибра // Лит. учеба. 1980. № 6.

<sup>4</sup> Овчаренко О. А. Верлибр в русской советской поэзии // Лит. учеба. 1980. № 6.

<sup>5</sup> См., например: Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. М., 1965. С. 53—55.

<sup>6</sup> См.: Лотман Ю. М. Лекции по структуральной поэтике // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. С. 73.

<sup>7</sup> Литературный Энциклопедический Словарь. М., 1987. С. 371.

<sup>8</sup> Lawrence D. H. Introduction to New Poems // Lawrence D. H. Selected Poetry and Non-fictional Prose. London; New York, 1991. P. 79.

А. В. Маркин

### Архетипическое содержание сюжета повести Г. Джеймса «Поворот винта»

Как отмечает Т. Л. Селитрина, «“таинственные” повести Генри Джеймса были явлением эпохи»<sup>1</sup>. Действительно, в последние десятилетия XIX века целый ряд писателей, в целом не склонных к мистике — Тургенев, Г. Джеймс, Мопассан — обращаются к жанровой традиции «новеллы тайн». Едва ли в этом можно видеть лишь дань «модному в то время увлечению естественно-научным эмпиризмом, увлечению, связанному с распространением позитивистского воззрения на природу и человека»<sup>2</sup>. В культурном контексте эпохи широчайшее распространение получили всякого рода паранаучные практики, которые, как отмечает Н. И. Мартишина, были реакцией на осознание «неподвластности человеку его собственного бытия»<sup>3</sup>. Страх в новелле тайн является не только эмоциональной мотивировкой рассказа, но соответствует некоторому

существенному архетипическому содержанию реальности, воплощенному в сюжете произведения.

«Поворот винта» — вероятно, самое известное из «таинственных» произведений Джеймса. Многие читатели считают его подлинным шедевром, характеризуя повесть, Эдит Уортон называет Джеймса «последним великим английским мастером таинственного»<sup>4</sup>. Основа повести — записки некоей безымянной дамы. Будучи совсем юной, она поступает на службу в аристократический дом в качестве гувернантки. Ей приходится вступить в борьбу со сверхъестественными силами. Она пытается спасти своих воспитанников, мальчика и девочку, от зловещего влияния призраков — их бывших воспитателей Питера Квинта и мисс Джессел. Однако борьба ее заканчивается безуспешно, юный Майлс гибнет в се объятиях.

Надо заметить, что «Поворот винта» — это сложно построенный текст, рассказ дамы включен в композиционную раму, вносящую дополнительные оттенки смысла. Представляется, однако, возможным в качестве первой ступени исследования ограничиться анализом собственно новеллистической основы повести.

Как известно, Генри Джеймс — писатель сквозных тем, развиваемых им на протяжении всего творчества. Каталог джеймсовских тем критиками уже давно установлен. Во-первых, это «интернациональная» тема, вопрос о сложных взаимоотношениях культурных миров Англии (Европы) и Америки. Во-вторых, это тема искусства. Мнимому, банальному искусству, приносящему успех и признание, противопоставляется истинное искусство, непонятное для толпы, не приносящее благ, требующее аскетизма. В-третьих, это «детская» тема в той специфической разработке, которая дается в романе «Что знала Мэйзи». В качестве «центрального» сознания выбирается сознание ребенка, остраивающее взрослый мир.

По крайней мере, на первый взгляд «Поворот винта» не связан с этими ключевыми темами. Сознание Майлса и Флоры здесь отнюдь не является «центральным». Таким образом, повесть занимает как бы маргинальное положение в контексте джеймсовского творчества.

Некоторые черты проблематики, однако, могут указать на первую из перечисленных тем — интернациональную. В произведениях этой темы важное место занимает критическое изображение как европейского, так и американского снобизма, мещанской подозрительности к жизни в ее пышном цветении. Именно в этом плане реализуется интернациональная тема в самом известном произведении Джеймса — в повести «Дэзи Миллер» (1879). Дэзи — молодая американка, богатая наследница, путешествующая по Европе. Она очень красива, непосредственна, совершенно раскованна, легко заводит знакомства и не считается с общественным мнением. Повествование ведется в перспективе молодого американца мистера Уинтерборна, живущего в Европе. Он увлечен Дэзи, но она и смущает его своим легкомыслием, ее поведение кажется ему провоцирующим. На глазах всей американской колонии в Риме она встречается с итальянцем Джованелли с внешностью и повадками жиголо.

Тема этой повести легко может быть переведена из «интернационального» в иной смысловой аспект. Как верно заметила Т. Л. Селитрина, произведения «интернациональной темы» «по существу... раскрывают столкновение свободного чувства с сословными предрассудками и укоренившимися в сознании догмами»<sup>5</sup>. Мистер Уинтерборн, Эудженио и даже сам Джованелли — воплощение мещанской ограниченности, стандарта. Дэзи Миллер — нарушительница правил, «естественный человек», экстремальная героиня, абсолютная невинность, ощущающая при этом сильное и взаимное влечение к герою порочному. Почти несомненно, что именно она пользуется симпатией автора. Как отметил М. Урнов<sup>6</sup>, в повести сказалось влияние тургеневской «Аси». Действительно, между произведениями много общего. Мистер Уинтерборн так же не сумел ответить на вызов любви и жизни, как и герой «Аси» — русский человек на rendez-vous.

В свою очередь, целый ряд сюжетных и смысловых переключек обнаруживается между «Дэзи Миллер» и «Поворотом винта». Повествование в обоих произведениях ведется в перспективе недостоверного свидетеля, показания которого следует воспринимать с точностью до наоборот. Невинная Дэзи, склонная к рискованным приключениям, может быть в некоторой степени соотнесена

с Майлсом; в «Дэзи Миллер» детей тоже двое, ведь Дэзи путешествует с маленьким братом. В таком случае соблазнительно увидеть в безымянной гувернантке вариацию образа мистера Уинтерборна, воплощение той же самой викторианской цивилизации, возмущенной столкновением с «неправильными» и «чрезмерными» проявлениями реальности. Как и Уинтерборн в «Дэзи Миллер», гувернантка подозревает тайные пороки в своих подопечных, вся вина которых — их исключительная красота. Она воспитана в обстановке честной бедности и не может не возмущаться внутренне, сталкиваясь с подобной расточительностью (что не мешает ей самой наслаждаться роскошью). В самом деле, ведь даже сама по себе социальная роль гувернантки предполагает что-то такое викториански-правильное, размеренное, упорядоченное. В соответствии с этой ролью скромная и благочестивая девушка пытается удержать бедных крошек от падения в пропасть порока, уберечь их, хотя бы ценой жизни Майлса.

Вообще говоря, именно такую точку зрения навязывает героиня своим рассказом. Именно так ей хотелось бы представить все дело. Но можем ли мы ей доверять?

Как неоднократно отмечалось<sup>7</sup>, повесть допускает вполне рациональное объяснение. Гувернантка, конечно же, безумна. Она не лжет или почти не лжет, по большей части она честно излагает факты, но ни один непредвзятый наблюдатель в них ничего бы не заподозрил. Она же в самом естественном поведении детей видит зловещий смысл.

Психологические основы ее болезни достаточно очевидны. Она оказалась в роли хозяйки огромного имения, над которым ей дана безответственная власть. Милорд, в которого она немедленно влюбилась, поставил лишь одно условие: чтобы его никогда и ни по какому поводу не беспокоили. Она вправе свободно распоряжаться деньгами, получаемыми через доверенного; впрочем, ее замыслы не требуют материальных затрат. Она — совсем юная девушка, пасторская дочь из глухой деревушки — неожиданно попала в мир огромных состояний, блестящих манер, беспечной аморальности. При этом молодая особа самолюбива, амбициозна, но не обладает ни опытом, ни знаниями; в сущности, она просто не справляется со своими обязанностями, которые ей кажутся ог-

ромными. Воля ее парализована; она бездействует, откладывает трудное объяснение с Майлсом по поводу его отчисления из школы, не ищет для него новую школу; она охотно освобождает детей от занятий — по сути, уваливает от них. Дети знают гораздо больше нее, и она отдает себе в этом полный отчет. «Как вы все запустили», — злорадно говорит ей Майлс. В самом деле, есть от чего спятить. Безумие оказывается для нее способом и оправдать собственное бездействие, и привлечь к себе внимание милорда. Единственное, что указывает на подлинность ее видений, — то, что она смогла точно описать наружность Питера Квинта и мисс Джессел. Но последнюю она обрисовала лишь в общих чертах, а об облике Питера Квинта могла разузнать через слуг. При этом о своих расспросах она попросту умолчала. Ведь, хоть она и безумна, в определенном смысле она не теряет способности смотреть на себя со стороны. Она понимает, что в этой истории сыграла далеко не благовидную роль. Поэтому она что-то утаивает, а о чем-то тем не менее проговаривается. Девушка не прочь и приврать, так сказать, эксплуатируя собственное безумие. С восхитительным бесстыдством она рассказывает, как манипулировала бедной миссис Гроуз. Ее история и так страшна, а она еще и приукрашивает ее, приспособляясь к понятиям неграмотной старухи: уверяет, что не только видела мисс Джессел, но и разговаривала с нею, и та жаловалась на свои адские муки. К тому же гувернантка явно обладает гипнотическими способностями, ей удалось не только убедить миссис Гроуз, но и Майлсу внушить мысль о возможности явления Питера Квинта и мисс Джессел. Психологический портрет больного сознания выстроен Джеймсом безукоризненно.

Однако рациональное объяснение — это лишь первый поворот винта.

Второй поворот означает попытку проникновения в сферу более глубоких связей и смыслов произведения. В этой сфере то, что было на первом уровне лишь симптомами клинического безумия и попытками самооправдания, обретает метафорическую осмысленность.

Как «Поворот винта», так и «Дэзи Миллер» основаны на классической сюжетной ситуации «постороннего». В мир сложившихся, устоявшихся культурных норм вторгается «чужой», произво-

дящий в нем провоцирующее и разрушительное действие. Но дело в том, что «жуком в муравейнике» в «Повороте винта» является, безусловно, гувернантка: в типологическом отношении ее положение тождественно положению Дэзи Миллер. Она — безумная фантазерка и никак не уместается в обличье добродетельной наставницы. Между тем Майлс и его сестра — обыкновенные юные аристократы, которые хотят быть *с такими, как они*, и с брезгливым недоумением и страхом глядят на свою полоумную гувернантку, хотя, как и подобает леди и джентльмену, попавшим в дурацкое положение, пытаются вести себя так, как будто ничего не происходит.

А она — чужачка, выскочка, парвеню, леди-босаячка. Она неважно воспитана и плохо образована (этот мотив несколько раз подчеркнут и, вообще говоря, противоречит изысканному стилю ее повести. Впрочем, времени прошло много, и для героини прошло оно не зря). Пока же, в поместье Блай, она оказалась в чужом мире и в чужой культуре. Но в чужую эту культуру она влюблена до безумия, до желания ее разрушить или разрушить самое себя. В этой деконструктивной энергии — суть близости «Поворота винта» и «Дэзи Миллер» (не случайно Дэзи на арене Колизея сравнивает себя с христианкой-мученицей). Гувернантка и есть Дэзи Миллер, или Изабель Арчер из «Женского портрета», американочка на выданье, живущая в иллюзорном мире, выдумывающая людей и положения, смущающая и пугающая молодых джентльменов. По правде говоря, им есть чего бояться. В личности героини «Поворота винта» распад приобрел гораздо более болезненные формы, чем у Дэзи Миллер. Когда в ее общении с детьми возникают пустоты, она заполняет их воображаемыми фигурами. Она, ревнивая, воображает своих соперников, которые могут дать детям то, чего она им дать не может. Проблема в том, что этих соперников, к сожалению, нет. Место остается вакантным. Никто детям ничего не нашептывает. Проявляя незаурядный вкус, она сама населяет тихий викторианский мирок призраками, более подходящими к обстановке старого величественного замка. Это всецело ее собственное порождение: реальность не дает ей никакого повода. Не в том дело, что она что-то деформирует или преувеличивает в той картине, которую воспринимают ее органы чувств.

Ничего, что можно было бы преувеличить или исказить, просто нет. Питер Квинт и мисс Джессел не преобразованная реальность, а проекция ее самой.

Внутренняя тождественность рассказчицы и являющихся ей призраков выражена рядом эффектных мотивов. Во-первых, несколько раз отмечается тождество ее положения и роли с положением мисс Джессел. На первый прямой вопрос девушки о бывшей гувернантке миссис Гроуз отвечает: «Она тоже была молодая и хорошенькая... почти такая же молодая и почти такая же хорошенькая, как вы, мисс». В своем ответе девушка вновь объединяет себя с мисс Джессел: «Кажется, он любит нас молодыми и красивыми!» Призраки как бы опережают героиню, появляясь там и так, где и как затем появится она. Во второй раз девушка видит *мертвенно бледное* лицо Питера Квинта, когда он заглядывает в окно столовой. Она тут же выбегает наружу, никого не видит и тоже заглядывает в окно: «Почему-то мне смутно представилось, что я должна стать на то же место, где стоял призрак». Воплещая в столовую миссис Гроуз пугается ее *смертельной бледности*. Рассказчица видит мисс Джессел сидящей на одной из нижних ступеней лестницы в позе глубокой скорби. После объяснения с Майлсом она сама садится так же: «В изнеможении я села на нижнюю ступеньку и тут же с отвращением вспомнила, что именно здесь более месяца тому назад в ночной темноте я видела призрак, видела ужаснейшую женщину, точно так же согбенную под бременем зла». Потом она застаёт мисс Джессел в классной комнате: «Темная, как полночь, в черном платье, с горестным, страдальческим выражением прекрасного лица, она посмотрела на меня, словно говоря, что ее право сидеть за моим столом ничуть не меньше моего права сидеть за ее столом».

Будучи порождениями, проекциями личности одной и той же героини, оба призрака находятся в сложных отношениях друг с другом. Питер Квинт чаще является ей, находясь выше нее в пространственном отношении (на башне, на средней площадке лестницы). Мисс Джессел она видит сидящей на нижней ступеньке лестницы. В то время, когда гувернантка и миссис Гроуз ищут Флору, сбежавшую с мисс Джессел на озеро (*вниз*), Питер Квинт остается с Майлсом в классной *наверху*. Поза и взгляд Питера

Квинта выражают наглость и самоуверенность, облик мисс Джессел выражает отчаяние. Таким образом, мисс Джессел и Питер Квинт оказываются нижней и верхней проекциями личности героини. Она ночью из окна видит Майлса на лужайке. Он смотрит в ее сторону, но на то, что находится над нею — на Питера Квинта на площадке башни. Квинт — квинтэссенция ее личности, ее амбиций и сомнений, мисс Джессел — ее надрыв и страдание. Вместе они представляют полный портрет ее маниакально-депрессивного психоза.

В общем-то, она хотела бы жить спокойно, чувствовать себя правой («перенестись в волшебную страну, где она подобно овце паслась бы на лугу под присмотром пастуха — своего анимуса»<sup>8</sup>). Но в ней пробуждается ее подлинная натура.

Момент пробуждения демонического в героине относится к самому началу ее истории: в ее оживлении и радостном ожидании чувствуется демоническая одержимость. В это время она ощущает себя единым целым со своим демоном: в своей новой комнате она впервые в жизни видит себя целиком в большом зеркале. Но затем что-то происходит с нею и с ее зрением. Она отказывается считать демона частью себя (между тем Джеймс о них писал с явной симпатией: «Они сродни домовым, эльфам, дьяволятам, демонам... о которых, бывало, шла речь во время судебных дел о ведовстве; а то и легендарным феям (образ более приятный), танцующим при лунном свете и увлекающим жертв в свой хоровод»<sup>9</sup>). Призраки «Поворота винта» связаны с «живой тьмой», с «хтонической бездной», которая есть «первоисточник жизни»<sup>10</sup>. После утраты демонизма героиня повести становится живым трупом: не может войти в церковь, опускается на могильную плиту. Она не просто отделяет от себя «свое другое», но радикально расщепляет его. Ее облик безнадежно распадается и исчезает. Вместо себя она видит раздвоившийся контур собственной фигуры, как в ненастроенном дальномере. Надо теперь вращать винт, пока изображения не воссоединятся, или ловить ее, как змею, раздвоенной палкой. Она, а не спроецированный ею призрак, убивает Майлса (здоровые юные аристократы от инфаркта не умирают, но могут умереть от смертельного — змеиного — объятия).



Таким же раздваивающим зрением она видит и своих подопечных. Но если себя она расщепляет, то в них *вписывает* двойственность. Ей угодно видеть в них зловеще-притягательную амбивалентность, а не то, чем они на самом деле являются. Сначала дети кажутся ей ангелами, затем она обнаруживает их демонических соблазнительей, затем понимает, что дети состоят в заговоре с призраками, что призраки — это их тени-двойники. Ей кажется, что мисс Джессел и Питер Квинт — это то, чем могут стать Флора и Майлс. В действительности она видит в призраках самое себя — кем она может и должна стать, и все в ней возмущено. По мере того, как она вписывает двойственность в своих подопечных, она начинает видеть в них врагов. В самом конце ее вдруг озаряет: «Ведь если он не виноват, то что же такое я?» Чтобы не отвечать на этот вопрос, она должна убить Майлса. И в самом деле, последние страницы ее рукописи — это вполне откровенное признание. Эта кошмарная Мери Поппинс садистски удушает Майлса в объятиях, то сжимая его изо всех сил, то отстраняя от себя. Майлс подвергнут настоящей пытке. Его сердце отчаянно колотится, «прелестный ребяческий лоб» и все тело покрываются потом, он с трудом переводит дыхание, пытается вырваться из ее рук «к воздуху и свету». На мгновение усомнившись в своей правоте, гувернантка ослабляет объятие, но затем вновь «с неудержимым криком» бросается к нему и сжимает в объятиях. Пытка завершается смертью. «Да, я поймала и удержала его, — можно себе представить, с какой любовью, — но спустя минуту я ощутила то, что я держу в объятиях. Мы остались наедине с тихим днем, и его сердечко, опустев, остановилось». Вся эта сцена отчаянной физической борьбы странно контрастирует с фоном тихого пасмурного дня, с полными спокойного достоинства ответами Майлса. Этот контраст соответствует раздвоенности героини, которая явно не способна контролировать свои действия: «Мое лицо, должно быть, показало, что я верю ему до конца, но руки мои трясли его — хоть и с нежностью, словно спрашивая, зачем же он обрек меня на долгие месяцы муки, если все это было без причин?»

Таким образом, сюжет «Поворота винта» — это, в терминологии Карла Густава Юнга, сюжет утраты целостности, экстериоризации зла и бесплодной борьбы с тенью: «еще никому не удавалось

преодолеть зло в таком противостоянии»<sup>11</sup>. Между тем известно, как значима была для Джеймса, мучительно переживавшего свою отчужденность от Америки и Европы, от публики и себя самого, идея целостности<sup>12</sup>. Именно поэтому «Поворот винта» ни в коей мере не является сколько-нибудь «маргинальным» текстом для Джеймса, но вводит в самую сердцевину его проблематики.

---

<sup>1</sup> Селитрина Т. Л. Генри Джеймс и проблемы английского романа, 1880—1890. Свердловск, 1989. С. 97.

<sup>2</sup> Бялый Г. Тургенев и русский реализм. М.; Л., 1962. С. 13.

<sup>3</sup> Мартишина Н. И. Наука и паранаука в духовной жизни современного человека. Омск, 1997. С. 141.

<sup>4</sup> Писатели США о литературе: Сб. статей. М., 1974. С. 43.

<sup>5</sup> Селитрина Т. Л. Указ. соч. С. 46.

<sup>6</sup> См.: Урнов М. В. На рубеже веков: Очерки английской литературы. М., 1970. С. 364.

<sup>7</sup> См., например: Елистратова А. [Предисл.] // Джеймс Г. Повести и рассказы. М., 1973. С. 16—18; Селитрина Т. Л. Указ. соч. С. 98.

<sup>8</sup> Юнг К. Г. Избранное. Минск, 1998. С. 177.

<sup>9</sup> Цит. по: Елистратова А. Указ. соч. С. 17.

<sup>10</sup> Пармонов Б. След: Философия. История. Современность. М., 2001. С. 38.

<sup>11</sup> Там же. С. 50.

<sup>12</sup> См. об этом, в частности: Урнов Д. М. Англо-американский вариант (к проблеме определений) // Контекст-1985. М., 1986. С. 124—135.

Н. М. Мухина

## Милан Кундера: «воскресение Автора»

В статье «Смерть автора» (1968), которая считается одним из постмодернистских «манифестов», Ролан Барт провозглашает, что современный писатель — это «скриптор», который «рождается одновременно с текстом, у него нет никакого бытия до и вне письма»<sup>1</sup>. Категоризируя эту идею, Барт утверждает следующее: «Скриптор... несет в себе не страсти, настроения, чувства или впечатления, а только... необъятный словарь... Присвоить тексту автора — это значит как бы застопорить текст, наделить его окон-